

ДЕСЯТЬ лет — срок не слишком большой для жизни театра. Это лишь первоначальный этап, подготовительная стадия искания. Можно сказать, что Театр революции только-только вышел из младенческого возраста и его совсем недавно допустили к одному столу со взрослыми. Я даже не уверен — допустили ли. Скорее, он сам протиснулся к столу, растолкал локтями соседей и потянулся к разным вкусным блюдам, разбивая на пути стаканы и проливая соуса на чистую скатерть. Этот ребенок криклив и жаден, плохо воспитан, но развит не по годам. Надо учесть, в какие годы протекало его развитие, надо принять во внимание насыщенность и стремительность тех лет, в которые он совершал свой путь.

Театр революции — это звучит гордо. Если прислушаться к этому имени вне привычных ассоциаций, то глубина ответственности вызывает некоторое головокружение. И тем не менее имя это пристало молодому театру, пристало по существу, органично слилось с ним, определяя его срывы и достижения. Театр революции в день своего праздника вызывает юбилейную эмоцию особого порядка. Тут трудно только отметить его заслуги и отдавать должное его стараниям. Театр революции — весь в становлении и росте. Опыт моих двух встреч с Театром революции, разделенных пятилетним промежутком, настолько еще жив и противоречив, что мне трудно принять позу оратора с похвальной адресом в руках. Театр революции может возбудить любовь, но не почтительное преклонение. Он может вызвать раздражение, даже гнев, но не снисходительное порицание. Атмосфера прохладного равнодушия чужда этому театру, и в этом его сила и заразительность.

Театр революции создавался вне прямой преемственной связи театральных школ и группировок. Целый ряд театральных организмов возник и продолжен возникать путем почкования от основного ядра создателя. Таково, например, все богатое, сложное и домашнее мхатовское семейство. Менее характерным, но все же показательным является образование театральных жнней и от Малого театра. Театр революции стоит особняком. С самого начала он занял своим собственным художественным хозяйством и с ранних лет был приучен к самостоятельной борьбе за творческое право. Пожалуй, некото-

А. Файко

# Формула и действительность

## ДВЕ ВСТРЕЧИ С ТЕАТРОМ РЕВОЛЮЦИИ

рую аналогию можно было бы провести между ним и Театром МОСПС, но это лишь внешнее, так сказать, ведомственное сходство. Театр революции не сумел, и это, может быть, к счастью, так скоро самоопределился и застыть в готовых образах. Его размах был взят шире. Он захотел не только обслуживать нового зрителя. Он решил служить делу революционного театра. Он пытался наметать новые веки, а не закреплять сценически предлагаемые жизнью факты и отношения. Отсюда и возникли трудности, которые театру пришлось постоянно преодолевать и которые часто тормозили его закономерное созрание. Слишком много было и серьезных проблем и практических задач, слишком мало переданных и закреплённых знаний, а дорога прямых заимствований не входила в маршрут театра. Отсюда не только перебои в ритме работ, но даже провалы и падения и не только по отдельным спектаклям, а иногда по целым сезонам. Но жизненная сила театра, его объективная потребность, потребность в нем растущего вместе с ним нового, подлинно советского зрителя были настолько велики и очевидны, что театр вновь поднимался на ноги, часто даже с триумфом, чтобы добиваться и утверждать свое мастерство и свой стиль.

Начал все-таки Мейерхольд. Он дал тон. Он первый властно поступал дирижерской палочкой и прогрел нитро-продукцию. Потом он ушел, но его резонансом до сих пор звучат стены театра. Можно ли это мейерхольдовское начало назвать в полной мере школой, направлением, творческим методом Театра революции? Вряд ли. В дальнейшей работе оно претерпело сложные и коренные изменения. Группа режиссеров-мейерхольдовцев (Бebutov, Гринич, Федоров, Шленников) стремилась в своих экспериментах творчески разбираться в заветах мастерства и по новому применять их в осуществлении собственного

стиля театра. Удачи и ошибки, чередуясь и наслаиваясь друг на друга, вели все же к одному основному принципу — преодолению бытовизма и борьбе за монументальность. Они пытались разными приемами утвердить театральную правду вместо подражательного правдоподобия. Мне кажется, что исходным пунктом в этом смысле являлась замечательная постановка Мейерхольдом «Доходного места», одного из самых строгих и самых звучных спектаклей Москвы.

Приход в театр режиссеров мхатовского, в широком смысле этого слова, толка, как, например, Дикий и в особенности Понов, теперешний художественный руководитель театра, не искал взятых курса и не создал компромисса. Оба они, по существу, протестанты и оппозиционеры, нашли для себя богатый и благодарный материал в театре и сумели во многом углубить намечающиеся контуры Театра революции.

Преодолевав бытовизм и робкое правдоподобие, стремясь в своей публицистике найти романтический пафос, театр естественно часто прибегал к материалу, который уже сам по себе заключал принципы этого преодоления. Отсюда обращение к западной тематике и на первых порах к образцам экспрессионизма (Толлер). И здесь, наряду с метким прицелом и метким попаданием, случались промахи и срывы, но не в результате случайных отхождений, а по линии того же основного взятого курса. Таким образом мы видим как бы две репертуарные линии театра, взаимно дополняющие друг друга и часто влиявшие друг на друга в процессе подготовки. При всем разнообразии приемов работы и показа можно проследить определенную преемственность между такими звеньями, как, например, с одной стороны, — «Доходное место», «Воздушный пирог», «Человек с портфелем», «Поэма о топоре», а с другой, — «Озеро Люль», «Гон-ля, мы

живем», «История одного убийства», «Улица радости».

Опыт работы с театром дал мне очень многое как драматургу и вплотную приблизил к той черновой работе, к той страде актера, в которой выковывается и граниится сценический образ. Я никогда не встречал в Театре революции инертного следования моим художественным предложениям, но никогда не приходилось мне нарываться на безапелляционный и реактивный отпор. Контакт между драматургом и актером шел в Театре революции всегда по линии активного сотворчества, взаимно дополняющих поисков и находок — и это было не только на заре театра, но и в дальнейших стадиях, в период его созрания и большей уверенности в своих силах. Причина этого плодотворного контакта лежит, на мой взгляд, в большой степени в том обстоятельстве, что на театре не тагует догма традиция, не довлеют заветы непреложных законов единой школы. Актер Театра революции не имел оснований заявить драматургу: «Я-то знаю, что и как мне нужно делать, а вот вы будьте любезны — приспособитесь, а то у меня по вашему материалу ничего не получается». Скорее он мог предложить: «Я, знаете ли, ничего не знаю, но я могу, очень могу — давайте поинем вместе». И эти совместные изыскания очень часто шли на пользу обеим сторонам, они уточняли и заостряли как сценический, так и драматургический материал.

Может ли мы даже сейчас, к моменту десятилетия театра, говорить об актере Театра революции как об уже определенной фигуре, хотя бы в том смысле, как мы это говорили об актере, например, Камерного театра или Театра имени Вахтангова? Думаю, что нет. Здесь тоже налицо рост и становление. В период моей первой встречи с Театром революции, к моменту постановки «Озера Люль», актерский состав театра был чрезвычайно пестр и разноязычен.

Случайность отдельных комбинаций была настолько очевидна, что режиссуре приходилось преодолевать громадные трудности в стремлении к единству спектакля. Трудность эта преодолевалась из года в год, от постановки к постановке, но, может быть, она и до сих пор окончательно не преодолена. При всем этом мы имеем в активе театра целый ряд крупных актерских завершений.

Театр революции, несмотря на текучесть актерского состава (а в этом есть опасность), умеет сохранить себя и подать зрителю все-таки прежде всего как театр актера. Разноязычие, пестрота, случайность преодолевались, преодолеваются в процессе упорной и страстной работы. Нахождение единого языка идет неумолимо. Уже к моменту второй своей встречи — постановки «Человека с портфелем», — несмотря на приход в труппу театра целой группы артистов МХАТ II (тоже оппозиционеры и протестанты), а может быть, и благодаря этому приходу, я нашел внутри театра большее взаимное понимание в разрешении поставленных сценических задач.

Актер Театра революции в работе своей жаден, непримирим и безудержен. Но его кровная заинтересованность, его захватнический эгоизм не вредит единству и цельности спектакля. Столкновение творческих интересов идет в открытом бою, накаляя обстановку репетиции до высоких градусов. Стихия эту можно обуздать ни внешним регламентом, ни ссылкой на неизбежность авторитета, а лишь встречным темпераментом объединяющего и ведущего руководства. В таком контакте, в таком слиянии творческих сил театра из партизанских отрядов растет и крепнет регулярное и высоко дисциплинированное войско. Температура репетиций не падает, она передается на сцену в спектакль, а оттуда и в зрительный зал. На спектаклях Театра революции редко бы-

вает благонамеренное и корректное настроение. Зритель Театра революции, который пришел и который организован не по формальным признакам распределения заявок, а по существу своей классовой неустрашимости, зритель этот, состоящий в большей своей массе из актива квалифицированных рабочих, из авангарда вузовской и студенческой молодежи, не дает театру остановиться на приличных средних дел. Он требователен. Может быть, немного наивен, но он глубоко серьезен и глубоко эмоционален.

Я начал писать эти строки, желая до возможности конкретно остановиться на опыте двух своих встреч с Театром революции. Мне хотелось разбираться в отдельных деталях нашего сотрудничества и показать — как и чему я научился от него как драматурга. Но обилие материала, обилие, несмотря на сравнительную давность живых и горючих впечатлений, повлекло меня в сторону передачи общего ощущения от Театра революции, того чувства, которое он вызывает в процессе своего роста и открывающихся перспектив. И мне пришлось отказаться от описательного приема, от имен и примеров, а пойти по линии некоторого обобщения. Но могу ли я при этом, подводя итоги, вывести единую четкую формулу, заключающую в себе определение лица и творческого метода театра? Боюсь, что нет. Я не вижу в театре застывших массивов, законченных формаций, которые позволили бы мне прибегнуть к логической схеме определения. Формула эта неизбежно была бы настолько противоречива, настолько переплеталась бы в ней моменты утверждений с моментами пожеланий, что этим самым она потеряла бы смысл и значение формулы. Но меня это не пугает. Причина этого лежит не только в моем слишком кровном и близком отношении к театру. На него вообще трудно взглянуть бесстрастно и только со стороны. Он, повторю я, еще весь в становлении, весь в устройстве частей и организации художественного единства. Формула не поспевает за жизнью. Тем лучше. Тем больше оснований дает он взволнованно ждать от него дальнейших творческих побед.

СОВЕТСКОЕ  
ИСКУССТВО 3

14. апр. 1933

24